

# Splitter im Gewebe der Existenz: Nicolas Roeg

*Nichts ist wahr. Alles ist erlaubt.  
(William Burroughs, Naked Lunch)*

*Nichts ist, was es scheint.  
(John Baxter in Don't Look Now)*

## 1. Montage und Destruktion

Harte Schnitte: Eine Rakete startet zur Reise ins All. Ein schwarzer Rolls Royce gleitet durch eine ländliche Umgebung. Der nackte James Fox drapiert seine Gespielin zwischen den Laken. Wenn die Rakete die Atmosphäre verläßt, betrachtet er sich beim Liebesspiel selbst im Spiegel. Der Rolls Royce kommt schließlich vor einem Pub zum Stehen. PERFORMANCE (1968) läßt von Anfang an keinen Zweifel an seiner Ambition, Barrieren durchbrechen, Realitätsebenen verlassen und Bewußtseinströme lenken zu wollen. "Das hat die Präzision und Gestalt eines Resnais-Films, und dennoch ist es knallig und wunderschön (...). Tatsächlich bezeichnet man diese Technik heute als 'Nicolas Roeg'", sagte Donald Cammel, der Co-Regisseur und Autor des Films in seinem letzten Interview.

## 2. Literatur und Bewegung

Als der inzwischen sichtlich gealterte Brite Nicolas Roeg 1997 seinen neuen Film auf dem Filmfestival in Cannes vorstellte - das Historiendrama TWO DEATHS -, war er dem anwesenden Publikum zunächst durch einen Film ein Begriff: durch den legendären Psychothriller DON'T LOOK NOW (WENN DIE GONDELN TRAUER TRAGEN, 1973). Auch ich denke, in diesem Film ist die künstlerische Essenz des Regieexzentrikers zu finden und werde ihn in diesem Porträt entsprechend würdigen, es hieße jedoch, eine Reihe kleiner und größerer Kabinettstücke des modernen Films zu marginalisieren, wenn man Roeg nur auf diesen Film reduzierte. Sein filmisches Gesamtwerk, das immerhin zwölf große Kinofilme umfaßt, ist in seinem Willen zum radikalen Stil, zur ständigen Hinterfragung der Realitäten, von einzigartiger Bedeutung.

Am 15. August 1928 in London geboren, teilte Nicolas Roeg zunächst die Besessenheit seines Vaters für Literatur. Sein Interesse an apokalyptischen Themen nimmt hier seinen Anfang (so faszinierte ihn schon damals Joseph Conrads Roman "Heart of Darkness", den er später verfilmen würde) und mündet in eine lebhaft visuelle Vorstellungswelt, die scheinbar nur im aktiven Filmemachen ihre Entsprechung finden konnte. Bereits 1947 fand er Anstellung in einem Filmstudio und bekam die Gelegenheit, mehrere Tätigkeiten des Filmschaffens (Synchroarbeiten, Schärfziehen) zu durchlaufen. Seinen Einstieg in die Kameraarbeit überwachte unter anderem Freddie Young, mit dem er an George Cukors BHOWANI JUNCTION (1956) arbeitet. Seinen Einstand als Kameramann gab er 1957 und arbeitete in den folgenden zehn Jahren mit den bedeutendsten Regisseuren ihrer Zeit zusammen: Robert Rossen, Fred Zinneman, Roger Corman, Richard Lester und John Schlesinger. Höhepunkte seiner Tätigkeit als lichtsetzender Kameramann sind LAWRENCE OF ARABIA von Lean, FAHRENHEIT 451 von Francois Truffaut und Roger Cormans Edgar-Allen-Poe-Verfilmung THE PLAGUE OF THE RED DEATH (SATANAS - DAS SCHLOSS DER BLUTIGEN BESTIE). Er bewies immer von Neuem ein sicheres Gespür für Farbsymbolismen (besonders ausgeprägt in Cormans eindrucksvoll stilisierter Poe-Verfilmung), elegische Breite und

detaillierte Tableaus und kreierte immer neue Atmosphären, die sich mit der Vision der Regisseure kongenial ergänzen.

### 3. Frühe Symbiose

Der Weg, den er ab 1968 als Filmemacher einschlug, konnte davon nur profitieren, ging aber einen deutlichen Schritt weiter. Der zusammen mit dem häufig unterschätzten Maler und Filmemacher Donald Cammell (WHITE OF THE EYE/ DAS AUGEN DES KILLERS, 1987) inszenierte Popart-Gangsterfilm PERFORMANCE reflektiert auf experimentelle Weise Befindlichkeiten populärkultureller Strömungen seiner Zeit (der ausgehenden 60er Jahre) und enthält bereits viele Kennzeichen seiner späteren Werke: die rücksichtslose Verschachtelung von Zeiteinheiten, das damit einhergehende Aufbrechen einer linearen Dramaturgie, das Vermischen von Realitätsebenen, die unverblünte Darstellung sexueller und gewalttätiger Exzesse und nicht zuletzt ein alles überschattender Mystizismus, der viele seiner früheren Werke zu düsteren Endspielen werden läßt. Der populären Genre-Versatzstücke (hier: des Gangster- und Musikfilms) bedient er sich nur als Vehikel, Katalysator oder dramaturgische Falle. Indem er die Identitäten seiner eigentlich gegensätzlichen Protagonisten verschmelzen läßt, schafft Roeg eine verstörende Relativierung: Ist die Individualität letztlich nur ein soziales Konstrukt, eine Illusion? Donald Cammell berichtet in seinem einzigen Interview über PERFORMANCE in Video Watchdog (Nr. 35/1996) übrigens, daß Roeg bei diesem Film lediglich für die Kameraführung verantwortlich war, die komplexe Montage und die Schauspielerführung jedoch ihm vorbehalten war. Sieht man seine spärlichen späteren Filme (z. B. WILD SIDE) klingt das durchaus überzeugend. "Ich liebte die Londoner Unterwelt. Ich wollte zeigen, wie diese Leute waren, und was böses oder asoziales Verhalten so attraktiv macht" (Donald Cammell). Als der Londoner Gangster Chas (James Fox) seinen Freund und Kollegen Joey erschießt, statt ihn nur zur Loyalität zu ermahnen; muß er vor der Wut seiner Bosse untertauchen. Er mietet sich in dem Haus des Popstars Turner (Mick Jagger) in Notting Hill ein, wo dieser mit zwei jungen Frauen (Anita Pallenberg, Michèle Breton) haust. Unter dem Einfluß dieses Bohèmelebens beginnen die zunächst mißtrauischen Männer mehr und mehr, ihre Identitäten zu tauschen. Am Ende, nachdem Chas Turner scheinbar erschossen hat, steigt schließlich Turner in den weißen Gangster-Rolls-Royce, der gekommen ist, um Chas abzuholen. Chas wird als ein Mann in einer psychosexuellen Krise geschildert: Nach außen hin ein Abbild der Maskulinität - der Gangster mit Anzug und Pistole - beginnt ihn innerlich eine latent homosexuelle Desorientierung langsam aufzufressen. Schon in den ersten Einstellungen muß er sich selbst im Spiegel betrachten, um die Fellatio zu genießen. Turner enthemmt Chas' Coming Out und bietet sich förmlich für den Persönlichkeitstausch an; daher auch sein Name: "drehen und wenden". Eine Musicalessequenz, in der Turner mit zurückgekämmten Haaren und Anzug vor Chas' Unterweltbossen ein aggressives Lied singt, entlarvt auch die "alten Herren" als verklemmte, dekadente Tunten, die sich schließlich entkleiden und tanzen...

Erstmals arbeitete Roeg hier übrigens mit einem Popstar (Mick Jagger) als Schauspieler, dessen Image als Popikone er nahtlos integriert und dann ironisch gebrochen wird. Sogar Studioboß Kenneth Hyman empfand den Film als "Fehler" und hielt ihn zwei Jahre zurück. Als der Film dann leicht verändert geschnitten aufgeführt wurde, schien es, als hätte Nicolas Roeg den Film vor Cammells exzentrischen Ausfällen bewahrt, eine Annahme, die von Roeg selbst nie bestätigt wurde. Doch letztlich war er es, der den realtiven Ruhm genießen konnte und seine Karriere auf dem Skandalon von PERFORMANCE aufbaute. Cammells Karriere bestand fortan aus unvollendeten Projekten oder Filmen, die ihm die Studios bis zur Unkenntlichkeit veränderten (DEMON SEED/ DES TEUFELS SAAT, 1974). Sogar bei seinem letzten Werk WILD SIDE, das im vorletzten Jahr auch bei uns erschien, wählte er ein

Pseudonym. 1996 schied er durch Freitod aus dem Leben. PERFORMANCE erwies sich trotz seines schleppenden kommerziellen Erfolges als ein Schlüsselfilm bezüglich der sich langsam auflösenden Geschlechterrollen in den siebziger Jahren.

#### **4. Einsamkeit**

Auch sein nächstes Werk WALKABOUT (1971), ein Meilenstein des lyrischen Abenteuerfilms, der gerade erstmalig in die deutschen Kinos kommt, entwickelte diesen Stil weiter (Stil deshalb, weil auch Roegs schwächere Spätwerke stets eindeutig identifizierbar sind): Zwei englische Jugendliche (Jenny AMERICAN WEREWOLF Agutter, Lucien John) werden von ihrem Vater zu einem Familienpicknick in die australische Wüste gefahren. Der lebensmüde Vater schießt erst auf sie, zündet dann das Auto an und nimmt sich das Leben. Das vierzehnjährige Mädchen und der sechsjährige Bruder bleiben alleine zurück. Ein junger Aborigine (David THE LAST WAVE Gumpilil) bewahrt sie vor dem sicheren Tod. Er befindet sich auf seinem "walkabout", einem Aborigine-Ritual, bei dem ein Junge zum Mann wird, indem er für eine längere Zeit alleine in der Wildnis überlebt. Er vermittelt den Weißen wichtige Methoden zum Überleben. Als er sich dem Mädchen sanft annähert und beginnt, sexuell um sie zu werben, stößt sie ihn angsterfüllt zurück. Der Aborigine sucht den Freitod, die beiden Überlebenden kehren in die Zivilisation zurück, wo das Mädchen schließlich als Hausfrau in einem sterilen Haushalt zu sehen ist. Die Repräsentanten beider Kulturen mußten an dem erzwungenen Transgressionsakt zerbrechen. Wieder findet er durch verschachtelte Montage originelle visuelle Metaphern und Symbole, die das Innenleben der Protagonisten komplex reflektieren. "Das weiße Mädchen und der eingeborene Junge hätten sich ineinander verlieben können. Sie hätten sich gegenseitig alles bieten können, aber sie konnten nicht miteinander kommunizieren und bewegten sich weiter auf ihre getrennten Schicksalswege zu, gefangen in ihrer sozialen Identität, die ihnen von anderen zugewiesen worden war" (Nicolas Roeg).

#### **5. Kaskaden**

Roegs Filme sind mythische Werke. Mit radikal persönlichem Blick und einem sicheren Gespür für den unterbewußten Affekt nähert er sich klassischen (literarischen) Themen mit Hilfe seines modernen Mediums. Er geht dabei nicht per se mythisch vor, wie das die Poeten des Kinos, v. a. Jean Cocteau, versuchen, sondern er sucht nach einer Adaption, einem modernen Blick. In Nicolas Roegs wohl berühmtestem Film ist der Mythos von Orpheus, dessen Reise in die Unterwelt und dem Verbot, sich "nicht umzusehen", bereits im Titel verborgen: DON'T LOOK NOW - "Sieh Dich nicht um!" Doch dieser Mythos vom Blick auf das Verbotene, der hier wie sonst tödliche Folgen hat, ist nicht nur klassischer Natur, sondern verweist auf den Kern von literarischer Gothic Fiction und Horrorfilm allgemein, den "letalen", den tödlichen Blick. Zu Beginn des Films verliert das britische Intellektuellen-Ehepaar Baxter seine Tochter, die beim Spielen in einem Teich ertrinkt. Roeg zelebriert den Moment der Bergung der kleinen Leiche in mehrfacher Zeitlupenüberblendung und erreicht bereits hier die mythische Ebene. Wie Orpheus Eurydike verliert John Baxter (Donald Sutherland) seine Tochter, deren roter Regenmantel von nun an als Leitmotiv durch den Film führen wird. Wie jener, ist er nicht in der Lage, den geliebten Menschen zu retten. In dem Motiv des zerlaufenden Dias wird bereits seine Gabe des "zweiten Gesichts" vorweggenommen, die er bis zum Ende jedoch nicht richtig zu nutzen versteht - zu sehr ist er als Wissenschaftler der Skepsis verbunden. Dem mythischen Orpheus werden ebenfalls seherische Gaben zuerkannt; er gilt als Vermittler zwischen Diesseits und Unterwelt, eine schamanistische Funktion, derer sich Baxter radikal verweigert. Als er mit seiner Frau Laura (Julie Christie) später Venedig besucht, begegnet sie dort zwei alten Damen, von denen die

eine, eine Blinde, ebenfalls visionäre Fähigkeiten zeigt. Auch hier zeigt sich Baxter ablehnend; eine offenbare Affinität zu der Seherin, die er stets in seiner Gegenwart spürt, streitet er vor sich ab. Er weigert sich zudem, die Hellsichtigkeit der blinden Heather anzuerkennen, obwohl sie Laura in der Toilette die tote Tochter genau beschreiben konnte, ohne sie je gesehen zu haben. Selbst als er eine Vision hat, welche ihm, wie sich später zeigen wird, sein eigenes Begräbnis zeigt, begreift John Baxter nicht, daß er über die Gabe des "zweiten Gesichts" verfügt: Auch als er nach einem Telefonat sicher weiß, daß Laura wirklich in England angekommen ist, sucht er noch nach rationalen Erklärungen für ihre gespenstische Anwesenheit.

Wie viele Nicolas-Roeg-Filme ist DON'T LOOK NOW auch ein Diskurs über das Sehen. Wenn Baxter zum ersten Mal zu sehen ist, studiert er gerade ein Dia, das ein Kirchenfenster zeigt. Zunächst betrachtet er die Leinwandprojektion des Dia entspannt, als er die Figur im roten Kaputzenmantel entdeckt, die auf der rechten Bildseite zu sehen ist, nimmt er das Dia aus dem Projektor, um es mit einem Sichtgerät zu untersuchen. Dabei fixiert sich sein Blick auf das rote Detail. Nicht einmal Laura kann diese gebannte Betrachtung unterbrechen. John Baxter wird als ein Mensch etabliert, der ganz von seinem Sehsinn dominiert wird. Dieser Aspekt wird durch das filmische Mittel der subjektiven Kamera akzentuiert (Baxter/ Dia), das die Thematisierung des Blicks nicht nur inhaltlich, sondern auch mit Hilfe filmästhetischer Mittel reflektiert. Baxters "kalter", prüfender, kontrollierender Blick ergänzt sich mit seinem Bedürfnis, seine Umwelt in pragmatischen, positivistischen Kategorien wahrzunehmen. Er begreift folglich das Sehen als rein rationales Erfassen der Welt, er sagt: "Sehen heißt glauben." Das "zweite Gesicht", die Vision, entzieht sich seinem kontrollierenden Blick und erscheint daher unreal. Tatsächlich wählt Roeg für die visuelle Umsetzung der Visionen keine optischen Effekte, sie erscheinen als gleichwertige Realität, in der sich die Charaktere bewegen. Der Film legt nahe, daß sich Baxter in seinem Positivismus irrt. Sein finaler Tod ist als Konsequenz seiner Verweigerung gegenüber dem Paranormalen zu verstehen: Er folgt einer kleinen Gestalt im roten Umhang in einem verlassenen Turm; als er sich dem vermeintlichen Kind nähert, entpuppt es sich als entstellter Zwerg, der ihn mit einem Fleischermesser attackiert. Objektive und subjektive Realität vermischen sich auf irritierende Weise. Auch in alltäglichen Situationen kommt es zu Mißverständnissen, vor allem zwischen John und Laura, die auf John unkonzentrierte Vernachlässigung des Gehörsinns zurückzuführen sind. Diese Unfähigkeit, zu hören, wird ihm auch in der letzten Szene zum Verhängnis: Er hört nicht die Warnrufe von Laura, die ihn retten könnten.

Ebenso wie seine Tochter zu Beginn, die in einem Gartenteich ertrinkt, wird John zum Opfer seiner aus den Fugen geratenen Sinneswelt. Die geheimnisvolle Stadt Venedig bricht die Macht des kontrollierenden Blicks mit einem unüberschaubaren Labyrinth an Gäßchen und Brücken, Säulengängen und Kanälen. In Roegs Blick verdoppelt sich die Stadt noch in ihrem Spiegelbild auf der Wasseroberfläche. Schein und Wirklichkeit sind nicht mehr zu trennen. John Baxter als Restaurator wird mit diesem Faktum bereits auf fachlicher Ebene konfrontiert, als er eine Kirchenfassade bearbeitet: "Oh Gott, es wird immer byzantinischer, je tiefer wir kommen. Ich restauriere eine Fälschung!" Venedig ist die Stadt der Masken, die auch ihre Bewohner tragen: Der übertrieben freundliche Hotelier, der kooperative Polizist, der John letztlich beschatten läßt, die beiden alten Damen, die sich so aufopfernd um Laura bemühen, und später boshaft lachend eingeblendet werden... Sein und Schein fließen auf tödliche Weise ineinander: Die geliebte tote Tochter wird ihrerseits zur Todesbringerin, zu dem mörderischen Zwergwesen. Auch Orpheus hatte mit seinem kontrollierenden Blick bereits Eurydike den Tod gebracht, indem er sich beim Weg aus der Unterwelt nach ihr umschaute. DON'T LOOK NOW ist Nicolas Roegs Forderung nach einer Relativierung dieser 'Tyrannei des Blicks', die nicht zuletzt die Erfindung des Kinos begünstigte. Ist PERFORMANCE sein sexuelles und

WALKABOUT sein ethnologisches, so ist DON'T LOOK NOW Roegs filmphilosophisches Manifest.

## **6. Loving the Alien**

Eine vergleichbare Leistung bietet THE MAN WHO FELL TO EARTH (DER MANN, DER VOM HIMMEL FIEL, 1976), in dem der charismatische britische Musiker David Bowie einen Außerirdischen spielt, der an der kapitalistischen amerikanischen Gesellschaft zugrunde geht. Dieses als Science Fiction getarnte komplexe Vexierspiel, eigentlich eine Konsumsatire, verkörpert wohl auf radikalste Weise Roegs Vision von einer sich selbst verdauenden Welt, in der Individualität keinen Platz mehr haben kann.

Auf der Suche nach Wasser für seinen wüstenartigen Heimatplaneten kommt der androgyne, rothaarige Fremde (Bowie) auf die Erde. Er nennt sich Thomas Jerome Newton und kann mit Hilfe seiner überragenden Intelligenz mehrere Erfindungen auf den Markt bringen (u. a. einen sich selbst entwickelnden Fotofilm), was ihm zu Ruhm und Reichtum verhilft. Die Kleinstadtkellnerin (Candy Clark), die sich in ihn verliebt, und der Universitätsprofessor Dr. Bryce (Rip Torn), wegen ständiger Affären mit Studentinnen unehrenhaft entlassen, schließen sich dem Alienimperium an. Obwohl Newton zum reichsten Mann Amerikas avanciert, erregt er die Aufmerksamkeit von Mafia und CIA gleichermaßen, vor allem, da sich seine Industrie nicht marktgerecht verhält: so verkauft er z. B. umweltfreundliche Produkte. Tiefer und tiefer dringen sie in sein kleines Reich ein, verhören ihn, erpressen und töten seine Mitarbeiter und machen ihn in rücksichtslosen medizinischen Tests zum Menschen.

Roeg erzählt auch diese bittere Gesellschaftsparabel auf oft verwirrend verschachtelte Weise, schafft immer wieder Analogien (meist zwischen Sexualität und Gewalt) und bedient sich wiederum - wie in PERFORMANCE - des Karriere-Dramas eines Popmusikers. Wieder ist es auch die Auflösung des Geschlechtlichen, die diese Figur verspricht, eine Welt "ohne Geschlechterkampf" (Bodo Fründt), doch auch hier läßt Roeg seinen Protagonisten scheitern. Erneut sind es sadomasochistische Elemente - wie in PERFORMANCE -, die die Beziehung zwischen Newton und der Kellnerin Mary-Lou prägen: In einer grandiosen Stroboskop-Montage vergnügen sie sich mit einer Pistole, mehreren Spiegeln und ihren nackten Körpern (im Übrigen eine wesentlich freizügigere Szene als in DON'T LOOK NOW). Letztlich ist die Welt von THE MAN WHO FELL TO EARTH eine Welt, die an ihrem eigenen Rausch zugrunde geht: Erst Mary-Lou und später auch Newton verfallen dem Alkohol. Die Heimat des Aliens stirbt an der Trockenheit, während sich der ewig jugendliche "neue Mensch" in Dekadenz und Depression versenkt.

## **7. Anatomie der Leidenschaft**

Das exzessive Beziehungsdrama BAD TIMING (BLACKOUT, 1979) mit Art Garfunkel und Harvey Keitel bietet einen bedeutenden Einschnitt in Roegs Karriere. Erstmals arbeitet er mit seiner späteren Ehefrau Theresa Russell zusammen, die hier das Porträt einer neurotischen Frau bis zur Selbstaufgabe treibt. Sie wird die Hauptrolle in fast allen folgenden Werken spielen. Exzessiver als sonst arbeitet der Regisseur hier mit seiner antichronologischen Struktur und rollt sein Melodrama vom Ende her auf: Der amerikanische Psychoanalytiker Alex Linden (Art Garfunkel) erwartet in einem Wiener Krankenhaus eine Nachricht über den Gesundheitszustand seiner Geliebten, der 21jährigen Milena Flaherty (Theresa Russell). Mit einer Überdosis Schlaftabletten wollte sie sich das Leben nehmen. Geduldig geht Linden auf die Fragen des ermittelnden Inspektors Netusil (Keitel) ein, während seine Gedanken Monate zurückschweifen und die Beziehung noch einmal durchleben. Die Flashbacks erzählen von

den endlosen aggressiven Konflikten des Paares: Während Milena Freiheit sucht, möchte der erheblich ältere Linden die Heirat. Nur schwer kann er seine Eifersucht kompensieren, und selbst in ihrer exzessiven Sexualität liegt nicht der Schlüssel zur Erlösung. Milena zerbricht an der zwischenmenschlichen Schlacht. In einem deutsch-englischen Sprachengemisch inszeniert, häufig mit wild bewegter Handkamera gefilmt, sucht Roeg ständig nach einer stilistischen Entsprechung zu seiner psychoanalytischen Thematik. Insofern ist der deutsche Verleihtitel "Anatomie einer Leidenschaft" nicht ungeschickt gewählt. "Was wie eine stürmische Romanze beginnt, endet als verheerender Krieg der Persönlichkeiten. Fenster, Glaswände und Spiegel trennen häufig die Charaktere vom Objekt der Begierde und reflektieren ihr gebrochenes Gegenüber. Eine Spiegelung des gespaltenen Ichs, in dem jede Art der Liebe eine Verletzung bedeutet: des eigenen Traums wie auch des 'Anderen', der dem gewünschten Bild nicht entspricht oder entsprechen will" (Helmut W. Banz).

EUREKA (1982), eine glorreich besetzte Parabel auf die Habgier im Gewand eines Abenteuerfilms (mit Rutger Hauer, Gene Hackman, Mickey Rourke und Theresa Russell), beschließt mit einem finanziellen Desaster die unabhängige Phase des Regisseurs. Der Goldgräber Jack McCann (Hackman), besessen von der Suche nach Gold und Reichtum, findet nach fünfzehn Jahren in der Wildnis Alaskas eine unerschöpfliche Ader aus flüssigem Gold (!). Im Jahr 1925 wird er so zum reichsten Mann der Welt. Zusammen mit seiner geliebten Tochter Tracy (Theresa Russell) und seiner alkoholkranken Ehefrau Helen (Jane LaPotaire) lebt er fortan auf der Karibikinsel Eureka (nach Archimedes: "Ich hab's gefunden!"). Selbstgerecht und herrisch sitzt er in seinem goldenen Käfig, geblendet vom Glanz des Goldes, blind gegen den Verfall seiner Umgebung. Mit Tracy kommt der französische Playboy Claude (Hauer) auf die Insel, den McCann für einen üblen Mitgiftjäger hält. Zwischen den beiden Männern entstehen gewaltträchtige Spannungen, die durch McCanns Konflikte mit der Mafia zusätzlich aufgeheizt werden. Deren Anwalt D'Amatio (der junge Rourke) tritt für den Bau eines Spielcasinos auf der Insel ein, was McCann nicht duldet. In einer stürmischen Gewitternacht fallen die Mafiakiller brutal über ihn her, foltern und töten ihn. Eine ausufernde Gerichtsverhandlung soll in Claude den Schuldigen finden, es gelingt Tracy jedoch, seinen Freispruch zu bewirken. Statt sich schließlich mit ihr gemeinsam zurückzuziehen, verläßt Claude im Morgengrauen die Insel.

Die Handlung dieses mystisch-moralischen Dramas ist tatsächlichen Ereignissen des Jahres 1943 nachempfunden, wird aber trotz der oft etwas langatmigen Dialogstrecken von Paul Mayersbergs Drehbuch mit symbolgewaltiger Bildsprache zum erschreckenden Erlösungsdrama stilisiert: McCann ertrinkt zu Beginn fast in den Fluten seiner Goldader, beobachtet von dem göttlichen Auge aus dem Weltall; in einer ausgestorbenen Goldgräberstadt begegnet ihm ein nihilistischer Mann, dessen Beine bereits abgefroren sind - mit den Worten "Es ist nicht vorbei, bevor es vorbei ist" schiebt er sich lächelnd eine Pistole in den Mund; sein Gehirn explodiert ins Weltall...; Claude - fasziniert von der Exotik und "Amoral" der karibischen Inselwelt - betrügt seine Verlobte auf einer Voodoo-Orgie: Roeg stilisiert diesen Sündenfall zum sodomitischen Akt. Nachdem McCann an seinem Reichtum "erstickt" ist, geschlagen und halb verbrannt wurde, hängt die lebensgroße Abbildung seiner verstümmelten Leiche hinter den Zeugen - als Mahnmal einer umfassenden Verfehlung. EUREKA war und ist ein wenig verstandener Film, der oft als langweilig, betulich oder manieristisch abgetan wurde, stellt jedoch in all seiner Modellhaftigkeit eine Art Essenz des Roegschen Oeuvres dar.

## **8. Glamour fragmentiert**

Mit der eher leichten philosophischen Komödie *INSIGNIFICANCE* (1985) beginnt eine vorsichtige Annäherung an das kommerzielle Kino. In einer schwülen Nacht des Jahres 1953 treffen in einem Hotel - dem klassischen Ort der Passage und des Unbestimmten - vier Ikonen des Nachkriegsamerikas zusammen: Marilyn Monroe, die Schauspielerin (Theresa Russell), Albert Einstein, der Professor (Michael Emil), Joe DiMaggio, der Baseballspieler (Gary Busey), und Joe McCarthy, der Senator (Tony Curtis). In diesem kleinen, mythischen Universum spiegeln Roegs Film und das zugrundeliegende Theaterstück den "Lauf der Welt". Während Einstein der Monroe mit Spielzeugen die Relativitätstheorie erklärt, DiMaggio polternd nach seiner Ehefrau - eben der Monroe - sucht, und der Senator seinen finsternen Geschäften nachgeht. Schon in der Skizze dieses Modells wird deutlich, wie sehr der Film auf bekannte Ikonen verläßt, sie schließlich ganz zu Klischees verkommen läßt. Die Monroe darf so naiv sein, wie man sie aus ihren Filmen kennt, der Professor ist zerstreut, läuft barfuß mit seinem Geigenkasten herum und der Senator verkörpert die Mächte des Bösen. Um das Amerikabild zu komplettieren, wurde als Fahrstuhlführer der Cherokee-Abkömmling (Will Sampson) integriert, der das eigentliche Amerika repräsentieren darf. Interessant ist der Bezug zu Hiroshima, den der Film durch Montage evoziert: Einmal läßt er die zur Explosionszeit "eingefrorene" Uhr durchs All gleiten, später schneidet er von Einsteins überschattetem Gesicht auf lächelnde Japanerinnen im Kimono, die nichtsahnend Blumengestecke arrangieren. *INSIGNIFICANCE* ist sicherlich nicht Roegs schlechtester Film, doch in seiner naiven Konstruktion bleibt er weit hinter der gewagten Vision eines *MAN WHO FELL TO EARTH* zurück.

Auch die tragikomischen Beziehungsdramen *CASTAWAY* (1986) und *TRACK 29* (1988) kolportieren - wenn auch gekonnt - Versatzstücke früherer Werke und können den radikalen Visionen der 70er Jahre wenig hinzufügen. *CASTAWAY* erzählt die Geschichte eines ungleichen Paares, das sich auf eine Südseeinsel zurückzieht und an der Differenz der Charaktere zugrundegeht. Im Kontrast zu der unglücklichen Beziehung des Paares interessiert den Regisseur jedoch ein anderer Aspekt, die Liebe zwischen der Frau (Amanda Donahoe) und der Insel. Mit diesem narrativen Bruch verläßt Roeg erneut die Bahnen des konventionellen Erzählkinos und betritt sein surreales Universum, das ihn immer wieder kleine visionäre Setpieces erschaffen läßt. Ähnlich verfährt er in dem Psychothriller *TRACK 29*. Hier leidet die Hausfrau Linda Henry (Theresa Russell) unter ihrem infantilen, untreuen Ehemann Dr. Henry Henry (Christopher Lloyd). Als sie einem jungen Herumtreiber begegnet - Martin (Gary Oldman) -, der ihrem verlorenen Sohn ähnelt, verliebt sie sich in den eigenartigen Fremden, der offenbar ein bewußtes Spiel mit Schein und Sein spielt. Gegenwart und Vergangenheit vermischen sich in Lindas geschundener Persönlichkeit und provozieren eine gewalttätige Katastrophe. "Ich denke, der Film handelt davon, wie wir zu den Personen werden, als die sich andere uns wünschen, obwohl wir doch immer das Kind bleiben, das wir einmal waren. Man kann ein großartiger Gehirnochirurg sein oder ein Politiker - auch das sind nur störende Titel, die uns andere aufkleben - aber sobald sich die Tür hinter uns schließt, holen wir unsere Modellflugzeuge heraus" (Nicolas Roeg). Auf eine ungleich beklemmendere Weise nimmt dieser Thriller die Infantilisierung und Debilisierung des Kinos vorweg, die sich in den neunziger Jahren zur Epidemie ausgeweitet hat: *THE BIG LEBOWSKI* der Coen-Brüder mag als deren unrühmlicher Höhepunkt stehen.

## **9. Jahre der Suche**

In *ARIA* (1987) versuchten sich zehn namhafte Filmregisseure (u. a. auch Godard, Robert Altman, Julian Temple und Frank Roddam) an einer Verbindung berühmter Opernarien und in sich abgeschlossener Kurzspielfilme. Zusammengehalten werden diese Segmente, die jedes für sich eine sehr persönliche Sicht des Filmemachens offenbaren, von einer

Rahmenhandlung, in der ein Opernstar (John Hurt) beschließt, seinen letzten Auftritt anzutreten. Roegs Episode liegt eine Arie aus Verdis "Maskenball" zugrunde, die die Ermordung des Schwedenkönigs Gustav III. thematisiert. Roeg verlegt die Handlung ins Wien des Jahres 1931, wo der albanische König Zorg (Theresa Russell) auf dem Weg zur Oper erschossen werden sollte. Unerwartet "schoß Zorg zurück" - so auch der Titel der Episode. Nach einer gewagten Idee des Produzenten Don Boyd wurde der König hier mit einer Frau - eben Theresa - besetzt, was sich letztlich perfekt in das aufgeweichte Geschlechterbild aus Roegs Filmen einfügt. Formal orientierte sich der Regisseur hier am Stummfilmmelodram, indem er kaum Originaltöne neben der Musik einsetzt und schriftliche Zwischentitel einfügt.

Mit THE WITCHES (HEXEN HEXEN, 1989) schuf Nicolas Roeg immerhin eine höchst eigenwillige und provokante Variante des Kinderfilms; erstmals bediente er sich hier einer linearen Erzählstruktur. Wieder ist die Genreeinordnung nur vorgeblich: Zu nah ist seine finstere Weltsicht dem schwarzen Humor der Vorlagenautors Roald Dahl. Anjelica Huston, die hier als Oberhexe zahlreiche kleine Kinder in Ratten verwandelt, bietet eine bösertige Paradeleistung, die Roeg die Möglichkeit gibt, den mythischen Kern des traditionellen Märchens ähnlich auf die Spitze zu treiben wie Angela Carter in ihrem Drehbuch zu THE COMPANY OF WOLVES (DIE ZEIT DER WÖLFE, 1985) von Neil Jordan.

Die folgenden Werke gleichen eher Fingerübungen. COLD HEAVEN (KALTER HIMMEL, 1990) badet recht selbstgefällig in christlicher Mystik: Marie (Theresa Russell) will ihrem Mann nach Jahren ein außereheliches Verhältnis gestehen, doch Alex (Mark Harmon) kommt zuvor durch einen Unfall zu Tode. Als sein Leichnam auf mysteriöse Weise verschwindet, fangen die Probleme für Marie erst recht an: Alex erscheint ihr nachts, zudem hat sie unheimliche Marienvisionen, die mit der Entdeckung einer Marienstatue auf dem Meeresgrund zusammenzuhängen scheinen. Erst mit dem Bau einer Kapelle findet die Frau ihre Ruhe wieder. COLD HEAVEN wurde als Roegs eigenes Epigonenwerk bezeichnet, was damit zusammenhängt, daß der typische komplexe Stil des Films an keiner Stelle dem scheinbar zutiefst christlichen Thema gerecht wird. Detailaufnahmen von Insekten, die die Visionen begleiten, verwirrende Montagen und Theresa Russells irritierter Blick erschöpfen sich hier erstmals im Manierismus, zumal der Film mit einem "pantheistischen" Gottesbeweis endet: Über der Kapelle erblüht der bewachsene Hang in Kreuzform. Trotz aller Vorbehalte muß der Film zumindest bezüglich der persönlichen Obsessionen des Filmemachers als weitergehende Erforschung klassischer Mythen gelten. Warum er hier direkter und deutlicher als je zuvor zu Werke geht, bleibt jedoch rätselhaft.

Die für den privaten Fernsehsender HBO gedrehte Literaturverfilmung HEART OF DARKNESS (1992) mit John Malkovich als Kurtz bietet weder den Irrsinn von Francis Coppolas Version APOCALYPSE NOW, noch die Irritationen, die einst in Roegs Fähigkeiten lagen. Er folgt in dieser Verfilmung eines Romans von Joseph Conrad sehr treu dessen Handlung: Statt in der modernen Variante Coppolas macht sich hier der Elfenbeinagent Marlow (Tim Roth) auf den Weg durch den Belgischen Kongo, um eine Menge Elfenbein von dem scheinbar völlig außer Kontrolle geratenen Agenten Kurtz (John Malkovich) zu besorgen. Diese Reise wird zur schamanistischen Passage, zur Reise ins Reich des Todes und ins eigene Unterbewußtsein gleichzeitig. In Kurtz begegnet Marlow seinem dunklen Ich. Auch dessen finaler Tod kann - wie in PERFORMANCE - keine wirkliche Veränderung dieses Zustandes herbeiführen. Der Königsmord erfordert einen neuen König - und Marlow ist der erste Kandidat. HEART OF DARKNESS ist eine eher gradlinige Verfilmung des klassischen Stoffes, fast eine artgerechte Literaturbebilderung. Obwohl es sich hier angeboten hätte, sind visionäre, komplexe Montagesequenzen nur vereinzelt



integriert. Nichts jedoch läßt hier bereits auf die Banalität der Bibelverfilmung schließen, die einige Jahre später folgen würde.

## **10. Zwei Tode und eine Wiedergeburt**

Die letzten Jahre standen für Nicolas Roeg im Zeichen zahlreicher oft uninspirierter Fernsehproduktionen. 1995 entstand das Beziehungsdrama FULL BODY MASSAGE mit Mimi Rogers, Bryan Brown und Christopher Burgard, in dem es um die Liaison zwischen einer kalifornischen Galeristin und ihrem Masseur geht. Dieses Showtime Original Feature war bislang nicht in Europa zu sehen. Außerdem steuerte Roeg eine Episode zu Regina Zieglers auf ARTE gezeigten EROTIC TALES bei: In HOTEL PARADISE wacht Theresa Russell mit einem Kater und völlig unbekleidet neben einem fremden Mann in einem ihr unbekannten Hotelzimmer auf. Sie ist mit Handschellen ans Bett gefesselt. In tragikomischen Situationen versucht sie verzweifelt, die Geschehnisse der vorangehenden Nacht zurückzurufen. Immerhin ist es der Tag ihrer Hochzeit... Diese kleine Etüde ist ein interessantes Kompendium der Lieblingss motive des Regisseurs und ist mit weit mehr Hingabe inszeniert als seine Beiträge zur internationalen Serie DIE BIBEL, deren Episode SAMSON AND DELILAH in ihrer pseudomonumentalen Antiquiertheit schlicht lächerlich wirkt. Etwas wehmütig bemerkte der Katholische Filmdienst: "Die Verfilmung der biblischen Geschichte des mit übermenschlichen Kräften begabten Israeliten Samson (Eric Thal), der durch die Philisterin Delilah (Elizabeth Hurley) verraten wird, gerät unter der Regie von Nicolas Roeg zu einem bunten Historiengemälde, das eher am melodramatischen Konflikt der Leidenschaften als an der religiösen Dimension interessiert ist."

Ich denke, es ist nicht gewagt, erst den 1996 entstandenen Film TWO DEATHS als letzten wichtigen Eintrag in Roegs Filmografie zu sehen. Während der Wirren der Revolution treffen sich in Bukarest einige Angehörige der Oberschicht in dem mondänen Haus ihres Freundes Doktor Pavevic (Michael Gambon). Angesichts der latenten Kriegssituation ist die Stimmung gespannt, die Gäste jedoch widmen sich einem eher privaten Mysterium: Der geheimen Beziehung zweier Anwesender, deren Leidenschaft über Jahre unbemerkt blühte. Sie nähern sich den Mysterien menschlichen Empfindens - wieder in symbolistische Tableaux und Montagen verarbeitet -, bis der Krieg schließlich auch das Haus erreicht. Das Paar stirbt in einer grandiosen Extremzeitlupe in den Kugeln der Miliz - zwei Tode für den Untergang von Leidenschaft und Individualität in einem System von Terror und Mord. TWO DEATHS teilt wiederum das Schicksal einiger früherer Roeg-Filme: Er erreicht kein Publikum mehr, sondern findet direkt seinen Weg ins Feuilleton und allenfalls in die Herzen der Fans. Dieses historische Drama, das so gar nichts mit den gängigen Historiendramen gemeinsam hat - und haben will - ist zu sperrig, um zu gefallen, zu kompromißlos, um akzeptiert zu werden.

Nicolas Roegs bedeutende Position im britischen Kino muß jedoch unbestritten bleiben und die beklemmende Wirkung von DON'T LOOK NOW und THE MAN WHO FELL TO EARTH wird noch heute diskutiert. Auf den Filmfestspielen in Cannes 1997 trat der Regisseur immerhin noch einmal mit einem neuen großen Werk auf, das in seiner Komplexität und stilistischen Kompromißlosigkeit an EUREKA anschließt - eben TWO DEATHS. Der Löwe kann noch brüllen. In der autorenfeindlichen Filmwelt will das jedoch oft nicht viel heißen...

*Marcus Stiglegger*

erschienen in Splatting Image Nr. 36 - 12/98